

LA ICONOGRAFÍA ABSIDIAL MARIANA DE LA IGLESIA INDIVISA COMO “LUGAR TEOLÓGICO”²

Quien se pone como meta hacer un estudio sintético de la iconografía mariana de la Iglesia indivisa³, necesariamente debe tomar en cuenta dos datos de hecho: por una parte, la riqueza y variedad de formas; por otra, la diversidad de las impostaciones metodológicas de los innumerables estudios de que ha sido objeto. Estos últimos a su vez se pueden subdividir en tres grandes grupos: los de corte netamente histórico-artístico, que estudian los diversos monumentos o áreas geográficas, como así también el material relativo a la iconografía mariana contenido en los ensayos de historia del arte paleocristiano y medieval; los que consideran la iconografía mariana especialmente en relación con su ambiente cultural, teológico y litúrgico⁴; por último, los que desarrollan una aproximación ico-

¹ Doctora en Teología, profesora en la Pontificia Universidad Gregoriana y en el Pontificio Instituto Oriental, ha publicado varios libros y artículos relacionados con la iconografía cristiana del primer milenio, con particular atención a las conexiones interdisciplinarias (culturales, históricas, mistagógico-litúrgicas), ofrecidas por tal estudio; su mayor interés lo constituye en efecto la profundización del rol del lenguaje simbólico –y de la teología simbólica– en la expresión del misterio cristiano. Discípula del teólogo francés Charles André BERNARD, SJ (1923-2001), se dedica a la difusión de su pensamiento junto a la Asociación “Amici di Padre Bernard”.

² Trad. del artículo publicado por la Autora en italiano: *L'iconografia absidale mariana della Chiesa indivisa quale "locus theologicus"*, *Theotokos* 16 (2008) 21-62. Versión de: Enrique Contreras, osb (Monasterio Benedictino Santa María. B6015WAA Los Toldos. Argentina).

³ Al decir “Iglesia indivisa”, quiero subrayar la profunda consonancia que une las diversas áreas tradicionales de la cristiandad del primer milenio, y que se extiende bastante más allá.

⁴ Son muy numerosos aquellos dedicados al área greco-bizantina, y en un número siempre creciente, aquellos que tratan sobre el área latina y romana; menos numerosos y también menos conocidos, aquellos dedicados al área copta; sin embargo, éstos son extremadamente importantes porque tratan sobre un período anterior a aquellos y sobre una cultura fundante, tanto por lo que respecta a la formulación teológica relativa a la Virgen Madre, como por la iconografía mariana.



nográfica-iconológica, con su trasfondo interdisciplinar y su búsqueda del mensaje que cada obra quería expresar⁵.

Para llegar a una reflexión sobre la iconografía mariana de los primeros nueve siglos⁶ que tenga un carácter unitario, será necesario no sólo restringir el campo de la investigación, sino también encontrar un modo adecuado para llevar a la práctica tal delimitación; lo cual no sería posible si, por ejemplo, se decidiese analizar, aunque sea a vuelo de pájaro, el conjunto de las obras con temas marianos según un criterio histórico-artístico, por cuanto los estilos y sus variantes en el tiempo y en el espacio son innumerables. Como tampoco sería útil a nuestra finalidad limitarse a analizar un único tipo iconográfico o una única área geográfica. Nos ha parecido, por el contrario, posible —y en una cierta perspectiva, decididamente interesante— restringir el análisis a los temas marianos que se encuentran en los ábsides de los edificios eclesiales, limitándonos a considerarlos según las categorías de un análisis iconográfico con carácter tipológico-funcional y de contenido⁷, prescindiendo del análisis histórico-artístico en cuanto tal. Para sostener tal decisión intervienen motivos de dos órdenes. El primero se refiere al número, lamentablemente bastante limitado a causa de la obra del tiempo y de los hombres, de los ejemplos de programas absidiales marianos que han llegado hasta nosotros; se trata de un motivo contingente, que no posee, si bien tiene su peso en este contexto, ningún valor significativo. El segundo, de orden sustancial, es el

⁵ No son muchos los ensayos que tratan exclusivamente la iconografía mariana del primer milenio, abrazando las diversas áreas geográficas. Recordamos dos particularmente importantes: el de G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst* (5 vols.), Gütersloh, 1980, en el cual casi todo el cuarto volumen trata sobre la iconografía mariana; y el de M.-Th. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, CNRS, Paris 1984. Para la iconografía mariana bizantina, mencionamos en particular: G. GHARIB, *Le icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova, Roma 1988, y E. SENDLER, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, Desclée de Brouwer, Paris 1992.

⁶ Para este estudio se ha elegido como término *ad quem* la fecha simbólica del 843, victoria de la Ortodoxia y final de las luchas iconoclastas; porque sucesivamente, especialmente en el área bizantina, el número de los ejemplos se multiplica, si bien en la iconografía monumental no aparecen nuevos módulos iconográficos.

⁷ El estudio tipológico o estructural, se refiere al aspecto concreto de la imagen: puede desarrollarse de modo sincrónico (análisis comparativo de las variantes de un determinado esquema iconográfico dentro de un mismo período) y/o diacrónico (sobre las variantes en el tiempo). El estudio funcional, o temático, considera las funciones que una imagen tenía en el contexto histórico-cultural en que surgió, o también la finalidad del autor y del comitente, que pueden ser de orden práctico, ideológico, estético (cfr. M. G. MUZZI, *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, La Casa di Matriona, Milano 1995, pp. 37-39, donde se comenta la enseñanza de A. Grabar sobre este punto).

que justifica nuestra elección: de hecho, justamente por causa del valor privilegiado de la zona absidial en el interior del edificio eclesial; tal aproximación permitirá poner en evidencia las funciones más importantes que se le reconocen a la imagen de la Virgen Madre.

Los primeros testimonios indirectos de composiciones absidiales en las que está presente la Virgen Madre se remontan al siglo V y, tal vez, al IV⁸; sin embargo, para dedicarse con provecho a su análisis es necesario recordar los rasgos salientes de la iconografía mariana del primero período (siglos III-IV). A su breve presentación, precedida por una ubicación en el contexto histórico, se dedicará la primera parte de nuestro estudio.

1. El período anterior a la aparición de una iconografía mariana absidial

Comenzaremos destacando el contexto histórico-eclesial sobre cuyo fondo aparece la iconografía mariana y que atañe a los más antiguos testimonios de un culto mariano. Consideraremos después las fuentes y los principales tipos de la iconografía mariana de este primer período, concluyendo con una consideración del mensaje que ella transmite⁹.

A. Testimonios de un culto mariano con iglesias y efigies Marianas a partir del siglo III

Egipto. Los testimonios escritos sobre monumentos Marianos en Egipto, habitualmente menos conocidos y no tenidos suficientemente en cuenta, ilustran de modo significativo el cuadro de la iconografía mariana de los siglos III-IV; y no podría ser de otra forma, si se tiene en cuenta la importancia fundamental de la Iglesia Alejandrina en la formulación del pensamiento sobre el misterio de la Virgen Madre María. En su estudio fundamental sobre *El culto mariano en Egipto*, el P. Giamberardini ofrece una serie de indicaciones importantes sobre los monumentos

⁸ Así Christa IHM señala que en el ábside de la basílica Constantiniana de la Natividad ya se hallaba probablemente un tema mariano, una *Adoración de los Magos*; tópico luego retomado en la reconstrucción de la basílica en el tiempo de Justiniano (cfr. Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Steiner, Wiesbaden, 1960, p. 54; ver más adelante la nota 33).

⁹ Cfr. M. G. MUZZI, *La prima iconografía mariana*, en E. M. TONIOLO (ed.), *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini. Itinerari mariani dei due millenni*, vol. I, Centro di cultura mariana "Madre della Chiesa", Roma 1996, pp. 209-243.

marianos que se remontan a los siglos III y IV. Según el testimonio del patriarca de Alejandría, Teófilo (385-412), se remonta al siglo I, la fundación sobre el Monte Qusqam (Alto Egipto) de un santuario-*martyrium* dedicado a la Virgen y erigido sobre el lugar tradicional de la casa de la Sagrada Familia en Egipto¹⁰, que los apócrifos relacionaban con una intercesión de intercesión de la Madre¹¹. En la misma Alejandría, antes del Concilio de Éfeso, había dos iglesias dedicadas a Santa María¹² y al mismo período pertenece un interesante testimonio acerca de la existencia de una "imagen milagrosa" de la Virgen, es decir de una imagen que era objeto de devoción¹³.

Siria y Palestina. Por lo que respecta a Palestina, los estudios arqueológicos han desmentido la "certeza histórica" sobre la inexistencia de edificios culturales dedicados a María anteriores al siglo IV, si bien debe aclararse que no eran lugares marianos autónomos, separados de la celebración de un misterio evangélico¹⁴, sino siempre ligados a la "Teofanía en la carne"¹⁵. Tales edificios en muchos casos habían sido señalados, incluso antes de la paz de la Iglesia, por medio de la construcción de edificios cul-

¹⁰ Cfr. G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto*, 3 vols., Franciscan Printing Press, Jerusalem, 1975: para este punto vol. I, p. 23.

¹¹ Particularmente significativo, respecto de este santuario, es el hecho de que se atribuye a Jesús la concesión, *por intercesión de la Madre*, de una gracia particular (del tipo de las *Indulgencias de la Porziuncola*) a quienes lo visitasen. La fe en el poder de la intercesión de María es ya en el siglo III un hecho adquirido de la fe y de la piedad populares; basta pensar en la oración *Sub tuum praesidium (Bajo tu amparo)*, cuyo texto primitivo en lengua griega ha llegado hasta nosotros en un papiro egipcio del siglo III-IV (cfr. E. LODI, *Pregghiera mariana* [art.], *Nuovo Dizionario de Mariologia* [= NDM], Paoline, Milano 1985, col. 1142).

¹² La iglesia catedral construida por el obispo Teonas (fines del siglo III) dedicada a la Madre de Dios, de la que no se tiene certeza absoluta de que ésa fuese su dedicación primitiva, ya que el primer testimonio escrito es el de Sofronio de Jerusalén (siglo VII). Sin embargo, tenemos el testimonio de la gran fiesta de la Virgen Madre, el día siguiente a la Navidad, festejada siempre en la iglesia de Teonas (cfr. G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto*, *op. cit.*, pp. 97-105); la otra iglesia, dedicada a Santa María, la mandó construir el patriarca Teófilo (finales del siglo IV), según el testimonio transmitido por Eutiquio, patriarca de Alejandría (siglo X; cfr. *ibid.*, p. 154).

¹³ A la que se refiere el patriarca Teófilo (cfr. *ibid.*, p. 157).

¹⁴ También el *martyrium* dedicado a la Virgen en Egipto esta ligado a la permanencia en aquel lugar de la Sagrada Familia. Cfr. G. BESUTTI, *Santuari* (art.), NDM, col. 1254.

¹⁵ La expresión es de Gregorio de Nisa (*Homilía XIII sobre el Cantar de los Cantares*; citada en M. G. MUZZI, *Visione e presenza*, *op. cit.*, p. 216). Eusebio de Cesarea la usa con frecuencia en sus descripciones de los *martyria* constantinianos (*ibid.*, pp. 120-121).

tuales; así, por lo que atañe a la figura de María, las dos iglesias pre-constantinianas más importantes: la de Nazaret, en el lugar de la Anunciación¹⁶, y aquella llamada Santa Sión, en Jerusalén¹⁷. La basílica sobre la tumba de la Virgen, en cambio, fue erigida a fines del siglo IV, en el valle del Cedrón, bajo el reinado de Teodosio II¹⁸.

La basílica justiniana de Belén albergaba una representación monumental de la *Adoración de los Magos* de la que no se conoce su ubicación, podría hallarse sobre la fachada de la iglesia o en el interior. Sin embargo, muchos estudiosos se inclinan por la segunda hipótesis, considerando que ese mismo tema ocupaba el ábside de la basílica constantiniana¹⁹.

Al siglo IV, en estrecha conexión con la afluencia de peregrinos a los Santos Lugares, se remonta la institución, de parte de la Iglesia de Jerusalén, de las principales fiestas del ciclo de la Infancia y del ciclo de la Pasión-Glorificación, con los correspondientes oficios litúrgicos.

Italia. Según una antiquísima y bien fundada tradición, en el año 363, Eusebio de Vercelli, al regresar de Palestina, trajo consigo tres estatuas de madera oscura de la Virgen, colocando una de ellas sobre el valle de Oropa, donde había fundado el que posiblemente sea el más antiguo santuario mariano de Occidente²⁰.

¹⁶ Las excavaciones en la basílica de la Anunciación "han sacado a la luz una verdadera y auténtica iglesia judeo-cristiana, cuyo carácter mariano está atestiguado por dos inscripciones (*graffiti*) que datan de los siglos II-III" (cfr. I. CALABUIG, *Liturgia* [art.], NDM, cols. 776-777). Una descripción pormenorizada de la iglesia-sinagoga paleocristiana de Nazaret, con las correspondientes inscripciones-*graffiti* se encuentra en C. BAGATTI, *Alle origini della Chiesa. Le comunità giudeo-cristiane. I*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 1981, pp. 66-68 y 129-134.

¹⁷ La primera iglesia-catedral de Jerusalén fue aquella ubicada en la cima del Monte Sión, en el lugar del Cenáculo. Si bien la construcción de los *martyria* constantinianos y las peregrinaciones al Santo Sepulcro la mantuvieron en un segundo plano, su importancia, todavía pendiente de ser redescubierta, radica en el hecho de que allí el tema de la Madre del Señor y el de la *Ecclesia* estaban indisolublemente unidos. Permaneció en pie hasta el siglo X (cfr. Z. SKHIRTŁADZE, *The Mother of All the Churches. Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dört Kilise, Cahiers Archéologiques* 43 [1995] 101-106).

¹⁸ Como lo testimonia la campaña de excavaciones del año 1972 (cfr. C. BAGATTI, *Alle origini della Chiesa, op. cit.*, I, 167).

¹⁹ En este sentido apuntan las muchas escenas frontales de la *Adoración de los pastores y de los magos* que son frecuentes en las ampollas palestinas (cfr. Ch. IHM, *Apsismalerei, op. cit.*, p. 54; B. BAGATTI, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, Jerusalem 1952, p. 12).

²⁰ Cfr. *Acta Reginae Montis*, Biella 1945-1948; ver también D. GRASSI – P. TOSCHI, *La Madonna nei grandi santuari, Mater Christi*, pp. 355-432.

B. Las fuentes iconográficas en la iconografía mariana de los siglos III-IV

Enumeramos ahora esquemáticamente las fuentes figurativas de la iconografía mariana del primer período: dado que inicialmente la expresión figurativa cristiana recurrió a repertorios iconográficos y a esquemas de composición (módulos) existentes, el conocimiento de las fuentes iconográficas y de los criterios seguidos por los comitentes y artesanos-artistas en la elección de los materiales disponibles, es realmente indicativo del mensaje que deseaban transmitir.

Los ámbitos figurativos en los que bebieron los artesanos-artistas y los comitentes abrazan un cierto número de repertorios que contienen imágenes de maternidad del mundo antiguo:

- las escenas de género (la madre con el niño, el nacimiento, el baño del neonato, la madre que amamanta);
- la iconografía funeraria, en cuanto que a menudo presentaba al grupo madre-niño;
- la figura del Orante, frecuentemente ligada a la precedente: adoptada primero para los difuntos cristianos, luego reservada a la iconografía de los mártires y finalmente a la de la Virgen Madre;
- la iconografía imperial (en particular la escena de la *Augusta* que lleva en brazos a los propios hijos o una pareja de huérfanos de los que es la patrona: monedas romanas con la *Pietas Augustae*, la *Fecunditas Augustae*)²¹;
- la iconografía de la divinidades femeninas (en particular la de Juno e Isis) en la medida en que ya habían sido asumidas por la iconografía imperial;
- la iconografía del "jurador", personaje que en la iconografía oficial es representado con el brazo derecho en alto para indicar el objeto de la teofanía de la cual había sido testigo ocular. Tal gesto, además de tener un significado indicativo, tenía también el valor de súplica.

C. Los tipos iconográficos marianos del primer período²²

Los tipos iconográficos marianos pertenecen a dos vertientes:

²¹ Cfr. A. GRABAR, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, *Cahiers Archéologiques* XXVI (1977) 177.

²² Para los ejemplos, envío a mi artículo (*La prima iconografía mariana, art. cit.*), que trata los más importantes testimonios iconográficos marianos de los siglos III y IV.

- por una parte, los ciclos históricos de la Infancia: *Anunciación* (figuras 1 y 2), *Natividad*, *Adoración de los pastores y de los Magos* (figuras 3, 4 y 5) y de la Ascensión-Glorificación de Cristo;
- por otra, las imágenes autónomas, desligadas de un evento histórico-salvífico, como el grupo Madre-Hijo (figura 6), o la Virgen Madre Orante (figura 7).

El caso de la pergula de All-Moallakah. Existe un caso, como a caballo entre esas vertientes y poco conocido del gran público, que vale la pena presentar aquí por dos motivos: el primero, porque constituye el único ejemplo, proveniente de este primer período, en el cual la Virgen Madre es representada de perfil con los brazos elevados para señalar e interceder (figura 8); el segundo, porque, dada su ubicación sobre la *pergula* –la estructura divisoria entre ábside y nave–, participa del significado del santuario²³. Se trata del arquitrabe de madera de la iglesia de *All-Moallakah* (figura 8), cuya parte central está ocupada por la representación de la Ascensión-Glorificación: Cristo sentado en un trono, encerrado en una mandorla sostenida por dos ángeles; y a su alrededor los cuatro Vivientes de la visión de Ezequiel. La escena está enmarcada por dos carpas abiertas: un motivo que pertenece al léxico iconográfico epifánico, y atestigua su carácter teofánico²⁴. A la derecha del Señor glorioso aparece una figura femenina de tres cuartos, con la cabeza cubierta por una mantilla, los ojos alzados hacia la visión teofánica, los brazos levantados y extendidos en la posición del testigo-intercesor. La identificación de la mujer con la Virgen Madre se extrae del texto del himno esculpido sobre el arquitrabe y que acompaña la faja figurativa por toda su extensión: inspirado muy de cerca en textos de Atanasio, conjuga el tema de la glorificación de Cristo Señor con aquel de su Encarnación por amor a los hombres, e introduce en conclusión una precisa referencia a la Virgen señalada como *theométor*: “encarnado y nacido de la Virgen Madre de Dios, María”. Con todo, la identificación con la Virgen Madre María no impide una simultánea referencia a la figura de la Iglesia²⁵.

²³ Cfr. nota 32.

²⁴ Cfr. J. K. EBERLEIN, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1982, *passim*.

²⁵ Existen muchos ejemplos de semejantes bivalencias: uno de los más notables es el recuadro de la Puerta de madera de Santa Sabina en Roma (siglo V), en el cual una mujer, con velo y en postura de Orante, que tiene a su lado a los apóstoles Pedro y Pablo, está representada en el centro de la escena, bajo una teofanía escatológica de Cristo Señor. Si bien en este caso muy probablemente la primera identificación no es con la Virgen María, la

Como se podrá verificar a lo largo del desarrollo, la iconografía mariana de los siglos tercero y cuarto presenta, en un estadio de desarrollo más o menos completo, aquellos que permanecerán como los principales tipos iconográficos marianos. A través de la precocidad de los módulos iconográficos, se produce después también una verificación indirecta del hecho de que la definición de Éfeso de María como *Deípara* (*Theotókos*) no constituyó para la expresión figurativa un cambio decisivo, sino sólo un incentivo para el florecimiento de monumentos arquitectónicos y figurativos, en plena analogía con lo que sucedió para la expresión literaria del mismo período.

D. Carácter simbólico de la iconografía mariana en los siglos III y IV: una iconografía dogmática

Simbolismo temporal. De una mirada comprensiva de la iconografía mariana de los siglos tercero y cuarto emergen algunos aspectos relevantes: ante todo llama la atención el hecho de que, desde el punto de vista temporal, no se aprecia una sustancial diferencia entre las escenas históricas y aquellas autónomas. En efecto, *Natividad y Adoración de los pastores y de los magos* son tratadas no como escenas de narración del evento en acto, sino como escenas "inmóviles", de contemplación del significado actual y permanente de tal acontecimiento²⁶, el cual consiste en la encarnación como "Teofanía en la carne" o como "revelación" y que, como en el caso de *All-Moallakab*, se indica explícitamente a través de la presencia de las carpas abiertas²⁷. Tampoco las representaciones autónomas de la Virgen Madre, con o sin el Niño, tienen carácter narrativo, "episódico", sino que también ellas están fuera del tiempo, deliberadamente extrapoladas del encuadre histórico-ambiental-social realista, e igualmente provistas de una finalidad testimonial²⁸.

referencia a su figura de testigo histórico privilegiado de la Encarnación no puede ser excluida. ¡La expresión figurativa permite decir en la simultaneidad de las visiones lo que el lenguaje verbal sólo puede expresar en una sucesión temporal! Para el texto de la inscripción, cfr. M. G. MUZZI, *La prima iconografía mariana*, art. cit., pp. 218-221.

²⁶ En el mundo antiguo había dos modos bien diversos de representar un tema, según se quisiese mostrarlo como inserto en una *narración* o *presentarlo* al observador con una valencia atemporal.

²⁷ Las mismas carpas abiertas se ven en Roma en la *Confessio* de los santos Juan y Pablo, para indicar el testimonio del mártir.

²⁸ Para percibir la diversidad basta con pensar en tantas imágenes de la *Madre con el Niño* de los siglos más próximos a nosotros, en las que se transparenta inmediatamente la historicidad concreta de los modelos, como así también del encuadre espacio-temporal de las composiciones.

Es necesario recordar que las representaciones marianas del primer período que han llegado hasta nosotros pertenecen en general al ámbito funerario²⁹, y están por lo tanto en directa relación con la confesión de fe en la salvación eterna³⁰; los acontecimientos de la historia de la salvación son por eso tratados más bien como misterios, es decir como provistos de un valor atemporal: la aproximación entre la *Adoración de los magos* y la *Visión de los huesos secos* de Ezequiel (37,1-14), por ejemplo, no es una mera aproximación entre figura y realidad, sino que testimonia que el anuncio profético de la resurrección se ha realizado *ephapax* [de una vez para siempre] en la Encarnación y sigue realizándose sacramentalmente para cada creyente (figura 4). Tal valor permanente explica la colocación de la escena sobre un sarcófago. Pero es evidente la profunda afinidad entre el valor atemporal y el tiempo litúrgico, tiempo de ponerse en la presencia del Misterio siempre presente; por esto se puede decir que en el ámbito de la expresión figurativa cristiana, tal carácter atemporal es de tipo litúrgico³¹.

Simbolismo espacial o de la disposición. En muchos casos, la disposición de la obra es por sí misma expresiva: así la *Anunciación* que, rodeada por escenas de salvación, ocupa el centro de la bóveda de un cubículo en las catacumbas de Priscila (figura 1), o bien la *Adoración de los magos* representada, siempre en Priscila, sobre una especie de arco que divide en dos el espacio interno de la Capilla Griega. En un caso como en el otro, la disposición hace de aquellas escenas la llave para comprender el sentido de todo el contexto ambiental, y siempre se trata del misterio de la Encarnación, en su inicio o en su manifestación³².

²⁹ Las del fondo de los cálices, en cambio, invitan a pensar en un uso litúrgico.

³⁰ Es interesante recordar que los temas funerarios cristianos se inspiran en los temas de los baptisterios, siendo el denominador común el tema del nacimiento a la vida eterna; la finalidad específica de la iconografía funeraria es testimoniar que el difunto ha adquirido, por así decirlo, "el derecho" a la vida eterna por haber creído en el Dios que salva y, de manera particular, por haber participado en los sacramentos de la Iglesia (cfr. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., Collège de France, Paris 1946; para esto: vol II, cap. I, donde remite a un estudio de A. G. MARTIMORT, *L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique*, *Revista di archeologia cristiana*, n. 25 [1949] 105-114).

³¹ A. Grabar ha mostrado con claridad la importancia del simbolismo temporal en el arte cristiano (cfr. M. G. MUZZI, *Visione e presenza*, *op. cit.*, pp. 59-61 y 212-217).

³² Grabar insiste en la necesidad, para comprender la función y el mensaje de las obras de la Antigüedad y del Medioevo, de considerar la ubicación; asimismo, en este sentido, subraya la equivalencia semántica de lugares/espacios como el ábside, el arco absidial, la

Simbolismo social. Se imponen después otra serie de consideraciones referentes más bien a las indicaciones de tipo "social": no existe ninguna representación realista de la Virgen Madre María, donde por "realista" entendemos la ubicación en un contexto histórico y de situación del personaje, con las indicaciones de la extracción popular y de la pertenencia a una de las provincias sometidas a Roma. En realidad, estamos frente a todo lo contrario; ante todo algunos detalles ambientales recurrentes colocan la figura de la Virgen Madre en un encuadre deliberadamente diverso de aquel histórico: en particular el adorno (la cátedra de piedra, recubierta o no por una tela, o la cátedra de mimbre) y la forma de vestir, típica de una condición social elevada, que algunos detalles señalan como rebuscada o hasta preciosa. El pasaje de la posición lateral a la disposición frontal, simétrica, que caracteriza la escena de la *Adoración de los magos* desde el inicio del cuarto siglo, la transforma claramente en una escena de tipo epifánico, de adoración³³.

Simbolismo de la postura y silencio de los afectos. Connotaciones deliberadamente no realistas se observan en la postura de María. Por ejemplo en la *Anunciación* de Priscila³⁴, la representación de la Virgen, sentada sobre una silla con alto respaldo mientras el ángel se dirige a ella estando de pie, retoma un esquema iconográfico existente utilizado para representar la llegada de un mensajero ante un personaje de rango elevado: en el lenguaje simbólico de la postura, el permanecer sentado ante la llegada de un visitante significa, de por sí, la dignidad de aquel que lo recibe³⁵; o también en la escena de la *Natividad con los pastores*, la distancia que separa a María del Niño, sentada y con la cabeza, la mayoría de las veces, apartada de él, o también la rigidez con la cual en la escena de la *Adoración* presenta el Niño a los magos y a los pastores, teniéndolo sobre

barrera arquitectónica entre santuario y nave (*pergula, templon*), el frente del altar –*antependium* o frontal– las cubiertas de los evangelarios, la fachada y el portal del edificio eclesial (cfr. *ibid.*, pp. 53-59).

³³ En realidad, según Christa Ihm, tal cambio se debe a la influencia del modelo absidal de la basílica constantiniana de la Natividad: allí la representación de disposición lateral de la *Adoración de los magos* habría recibido una disposición frontal adaptada al lugar –como está atestiguado por la iconografía de la *Adoración de los pastores* y de *los magos* de muchas ampollas palestinas– y justamente el prestigio del nuevo módulo habría influenciado la iconografía de la *Epifanía* en todo el resto del mundo cristiano (cfr. Ch. IHM, *Apsismalerei*, *op. cit.*, p. 54).

³⁴ Cfr. H. LECLERCQ, *L'Annonciation dans l'art* (art.), DACL I,2,2256.

³⁵ Cfr. B. LAENG, *Le icone. Un studio psicologico dell'arte sacra*, Bulzoni, Roma 1990, p. 153.

sus propias rodillas en posición axial respecto de ella.

Ese carácter no realista es corroborado por otra constatación, la que, consistiendo en una ausencia, pasa a menudo inadvertida: no hay indicaciones, a través de expresiones o posturas, miradas y gestos de ternura, de una relación afectiva entre madre e hijo; el Niño no mira a la Madre ni se aproxima a ella, y viceversa. Pero semejante silencio de los afectos es extremadamente elocuente, porque permite alcanzar una doble finalidad: dirigir toda la atención sobre la figura del Niño o del Cristo Señor, presentando la figura de la Virgen Madre como subordinada a él; se deja de lado la representación de un contexto de familiaridad cotidiana, sentimental, para que aparezca con claridad que no posee finalidad narrativa sino de contenidos, los cuales además, en el caso específico, son específicamente doctrinales.

En síntesis, se puede decir que la iconografía mariana es simbólica desde el principio: no se trata aquí de la utilización de una nueva estética, de tipo simbólico, cuya elaboración en función de la concepción cristiana del mundo no podía sino requerir un largo período de tiempo, pero se puede y se debe decir que la iconografía mariana es simbólica en cuanto que todas las elecciones iconográficas realizadas por los ejecutores y los comitentes dentro del vasto patrimonio existente, al igual que las variaciones deliberadas que éstos introdujeron, apuntan a transmitir un mensaje de contenido dogmático inequívoco e indisolublemente ligado a su valor soteriológico: la figura de María "sirve" para hablar del misterio de la encarnación del Verbo de Dios, que es misterio de salvación definitiva de los hombres, del reconocimiento de parte de los hombres de su gloria divina, de la función testimonial y de intercesión realizada por la Virgen Madre en el interior de la Iglesia.

2. La Virgen Madre en las composiciones absidiales

Cuando la imagen de la Virgen Madre –con el Niño en brazos o vuelta hacia el Verbo encarnado o también, en las escenas de dos registros, colocada en posición central bajo una teofanía del Señor glorioso–, fue a ocupar los ábsides de las iglesias, esto se realizó en cuanto correspondía perfectamente a las exigencias de contenido, y consecuentemente de forma, de las composiciones absidiales. De hecho, desde el principio, el contenido peculiar de la iconografía absidial consiste en significar, a través del sentido de la vista, la presencia, creída en la fe y celebrada en el culto, del Señor resucitado, Sacerdote de la única liturgia eterna, a la cual están unidas todas las liturgias terrenas. En la experiencia humana visión y presencia están indisolublemente ligadas; la fe cristiana está fundada sobre el testimonio de aquellos que han visto y tocado al Verbo de Dios,

desde el bautismo de Juan hasta el día de su ascensión (*Hch* 1,22): aparece entonces el carácter imprescindible, también figurativo, del papel de los testigos de la Teofanía en la carne. Existen sin embargo en la Iglesia tres categorías de testigos: los testigos oculares, históricos, entre los cuales la Virgen Madre ocupa un lugar privilegiado y único; los que, a través del don de la vida hasta la efusión de la sangre, son equiparados a los testigos oculares (los mártires propiamente dichos); y una tercera categoría, habitualmente ignorada, constituida por los cristianos que celebran el culto y se transforman así, en el presente metahistórico de la liturgia, en testigos sacramentales de la Encarnación³⁶. La visión sensible, mediada por la imagen concreta de la Realidad creída y celebrada, no supone un público de observadores neutrales o amorfos, sino que se encuentra con la visión interior, provista de carácter testimonial, de aquellos observadores particulares que son los creyentes; la cualidad de tal encuentro puede entonces transformarse también en un indicio de la cualidad de la imagen³⁷.

La última afirmación, tal vez, puede parecer un poco audaz o provocadora: y con todo está fundada sobre un dato objetivo contenido en la enseñanza que nos viene del arte cristiano del primer milenio. ¿Cuáles elementos debían tenerse en cuenta? Por una parte, el hecho de que la finalidad dogmático-litúrgica reconocida a la iconografía absidial es la de expresar la presencia del Señor viviente en su Iglesia; por otra, la constatación de que, en la experiencia humana, la presencia está inseparablemente ligada a la visión: por lo tanto es necesario que las composiciones absidiales tengan las características de la visión. Para tal fin las expresiones figurativas cristianas hacen suyas las leyes expresivas de la visión redescubiertas por la Tarda Antigüedad en las culturas tradicionales y que corres-

³⁶ La importancia de las visiones divinas bíblicas (tanto vetero como neotestamentarias) en la iconografía cristiana es un *leitmotiv* de la interpretación de Grabar, bien en su obra fundamental *Martyrium* (1946), bien en sus otros innumerables estudios, los cuales constituyen aún el punto de partida obligado de los estudiosos. La puesta en evidencia de las tres categorías de testigos es su aporte original. Para una presentación orgánica de su enseñanza enviamos a nuestro estudio *Visione e presenza* (1995), en particular pp. 113-126 y pp. 173-189; para las tres categorías de testigos: p. 212. Todos los estudiosos están de acuerdo en reconocer el carácter intrínsecamente teofánico, de aparición-presencia, de la iconografía absidial cristiana. Citamos por todos a Maria Andaloro y Serena Romano en el capítulo intitulado "L'immagine nell'abside", en M. ANDALORO y S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2002, pp. 73 ss.

³⁷ Tal encuentro entre imagen sensible e imagen interior del creyente puede revelarse como un "choque" o también como una gran desilusión, o hasta no producirse: considerar las cosas desde este punto de vista sería útil hoy, para valorar la adecuación o inadecuación de obras figurativas destinadas al culto, en particular de aquellas conectadas con el espacio del santuario.

pondrían, dadas sus raíces antropológicas, a leyes expresivas universales³⁸. Son utilizados todos los recursos compositivos en grado de expresar el rostro-a-rostro de la visión directa, incluido naturalmente el aspecto cromático: carácter simétrico y fuertemente centrado de la composición, ausencia de profundidad, "frontalidad", inmovilidad de los personajes principales, serenidad de sus expresiones...; en cambio, son dejados a un lado todos aquellos que, presentando la realización de una acción en acto o una manifestación de sentimientos fuertes –como la ternura, el dolor–, y más en general, debilitando la focalización sobre la visión, distorsionarían la atención del observador de la "sustancialidad" del encuentro, comprometiéndolo emotivamente o distrayéndolo del Centro.

Este es el fondo sobre el cual se delinea la inserción de la Virgen Madre María en los programas iconográficos absidiales: donde su figura testimonial envía no sólo, en primer lugar, al evento histórico puntual de la Encarnación (*ephapax*), sino también a su prolongación sacramental –que es la Eucaristía– en el tiempo lineal humano. La figura de la Virgen María habla siempre de la Epifanía realizada en el tiempo y sacramentalmente presente en la Iglesia. Como veremos, el lenguaje figurativo le permitía a la doble referencia temporal inherente al grupo Madre-Niño ser expresada con acentos diversos: por ejemplo, a través de la sugerencia de la realidad de la Encarnación (el gesto de amamantar), o también por medio de la indicación del intercambio entre la figura de María y la de la *Ecclesia*; también, en el caso de las composiciones de doble registro³⁹, por

³⁸ Tales leyes, presentes en las expresiones figurativas de la Tarda Antigüedad, se encuentran también en el Extremo Oriente y más generalmente aún en las culturas tradicionales, y se pueden verificar en obras que tienen colocaciones/destinaciones análogas (cfr. M. G. MUZZI, *Visione e presenza, op. cit.*, caps. VII y VIII; *Id.*, *La Veronica e i temi della visione faccia a faccia*, en Ch. L. FROMMEL y G. WOLF (eds.), *L'immagine di Cristo. Dall'acheropita alla mano d'artista*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2006, pp. 90-93 ["Studi e Testi" 432]).

³⁹ En este tipo de composiciones, la parte superior de la escena está ocupada por la representación de una teofanía histórica (veterotestamentaria releída en sentido cristológico o neotestamentaria) o apocalíptica, o también de una teofanía atemporal (cfr. figura 29). Por "teofanía atemporal" entendemos, siguiendo a Grabar, una representación de Cristo en la cual no hay referencias a teofanías históricas ni apocalípticas (indicadas, por ejemplo, por la presencia de las letras *alfa y omega*), sino donde el Cristo aparece como Señor celestial; éstas son el tipo más frecuente en Occidente y habitualmente se las denomina *Majestad de Cristo* (cfr. Ch. BELTING-IHM, *Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten, Testo e immagine, Settimane di Spoleto*, 41 [1993] 867). Conservar la denominación de teofanía seguida por el adjetivo "atemporal" permite, nos parece, percibir más fácilmente que la *Majestad* posee las mismas finalidades y características expresivas de *presencia atemporal*, vinculada con la duración del tiempo litúrgico, que se observa en los módulos teofánicos de las teofanías históricas y apocalípticas.

medio del envío directo a la cualidad, propia de la Virgen María, de testigo ocular de la divinidad de Cristo.

El lector-observador atento habrá ya captado la consonancia de fondo entre las características de la iconografía mariana del primer período, delineadas más arriba, y las exigencias específicas de la iconografía absidial: una consonancia semántica que facilitaba al máximo el ingreso de la Virgen Madre en los ábsides cristianos, no sólo desde el punto de vista del contenido –dogmático y “celebrativo”– sino también formal.

3. Descripción de las tres categorías principales

Las composiciones absidiales de tema mariano se pueden subdividir en tres grandes categorías:

1. aquellas que, con diversas variantes, tienen como núcleo el grupo Madre-Niño, por mucho las más numerosas (*la Virgen Madre con el Niño*);
2. aquellas en las que la Virgen es representada en posición frontal con los brazos simétricamente extendidos y elevados al cielo (*la Virgen Orante*);
3. aquellas en las que es representada de perfil, con un brazo extendido y ligeramente levantado (o los dos) en una postura significativa (*la Virgen Abogada o de la Intercesión*).

Daremos a continuación el elenco casi completo, buscando ofrecer, si bien de modo sintético, las indicaciones necesarias para mirar con provecho las respectivas figuras⁴⁰.

Una omisión voluntaria. Como el lector habrá ya notado, no utilizamos las denominaciones griegas de los diversos tipos iconográficos marianos. Tal omisión tiene una finalidad pedagógica. En efecto, evitando usar las denominaciones griegas de los diversos tipos iconográficos es más fácil:

- tomar conciencia del “carácter de ecumenicidad” que distingue al mundo antiguo y, en su interior, al arte cristiano⁴¹;

⁴⁰ La numeración progresiva en el texto corresponde a la de las figuras.

⁴¹ “El mundo antiguo, del IV al VI siglo, presenta en todos los campos un carácter de ecumenicidad tan fuerte, que desconcierta y supera la búsqueda restringida de los orígenes y de la paternidad” (P. LEMERLE, *L'archéologie paléochrétienne en Italie (Milan et Castelseprio). Orient ou Rome, Byzantion* [1952] 165).

- subrayar la presencia de tres grandes tradiciones del Oriente cristiano: además de la greco-bizantina –la más conocida–, la siríaca y la copta;
- insistir sobre la necesidad y el interés de considerar el arte cristiano medieval como “un todo”, es decir sin introducir diferencias sustanciales entre la diversas áreas, latinas y orientales. Una enseñanza que procede de Kurt Weitzmann, uno de los más grandes estudiosos del arte del Oriente cristiano medieval⁴².

Como ya ha sido indicado, prescindiendo del análisis histórico-artístico, la atención se dirigirá principalmente sobre la estructura de las composiciones, sobre las posturas de los personajes y, en general, sobre los gestos o elementos significativos.

1. *La Virgen Madre con el Niño*

En los ábsides, la Virgen Madre y el Niño siempre son representados con figura plena⁴³.

Las posibles variantes atañen a:

- la composición misma: el grupo Madre-Niño puede ser representado por sí mismo, o bien en relación con un evento teofánico histórico-salvífico:
 - representación autónoma: el grupo Madre-Niño aparece solo o acompañado por otros personajes (ángeles, apóstoles, mártires y/o santos);
 - representación combinada: el grupo Madre-Niño es representado junto a o bajo (en el caso de escenas de dos registros):
 - una teofanía veterotestamentaria: la mayor parte de

⁴² Confome al testimonio del estudioso y amigo H. L. KESSLER, “El encuentro con los íconos de los Cruzados, confirmó a Weitzmann en su esfuerzo de toda la vida por el estudio del arte medieval como un todo, reconociendo las diferencias entre las manifestaciones bizantinas y latinas, pero viendo también las conexiones fundamentales debidas a los orígenes comunes y al contacto continuo” (K. Weitzmann, DOP 47, 1993, xxii). Es digno de notar que Weitzmann, quien catalogó todos los íconos conservados en el Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, confirmó su convencimiento en el estudio de los íconos de los Cruzados, por ende, obras de los siglos XII-XIII.

⁴³ Las composiciones de medio busto están de hecho ligadas, por razones de conveniencia y de comodidad, a las dimensiones reducidas de las imágenes portátiles, de devoción.

las veces la visión del carro y los cuatro vivientes de Ezequiel (1,4-18);

- una teofanía neotestamentaria: Adoración de los Magos, Transfiguración, Ascensión;
- una teofanía atemporal de Cristo.

- las posturas de los personajes:

- la Madre: siempre frontal, puede estar sentada o de pie;
- el Niño, respecto de la Madre, puede estar ubicado en posición axial o lateral:
 - cuando es lateral, puede estar sentado sobre el brazo izquierdo o derecho de la Madre; en tal caso:
 - sea el Niño como la Madre pueden estar retratados en posición erguida;
 - o bien el Niño puede aproximar su rostro al de la Madre ("mejilla contra mejilla")⁴⁴;

- las acciones particulares realizadas por la Madre respecto del Niño:

- cuando el Niño no está en posición axial, la Madre tiene la mano libre levantada hacia él en un gesto que significa señalar e interceder;
- puede amamantar al Niño;
- puede sostener un cílopeo (en posición axial o lateral) dentro del cual se encuentra representado el Niño.

Comenzamos ahora la presentación de los diversos tipos iconográficos marianos que se encuentran en los ábsides; al análisis de cada uno de ellos seguirán algunos ejemplos tomados de obras no monumentales, en referencia al tipo que se ha examinado, y que pueden completar útilmente la ilustración y la comprensión.

Monumentos

1. La Virgen Madre con el Niño en posición axial

- en el trono

9. Virgen Madre con el Niño; ábside, mosaico, S. Maria Capua Vetere, Basilica Suricorum, siglo V, reconstrucción.

⁴⁴ Este tipo no se encuentra nunca en la iconografía absidial del período en examen y raramente, o incluso nunca, en los siglos sucesivos.

10. Virgen Madre con el Niño entre dos ángeles, cuatro mártires y confesores, entre los cuales san Mauro, patrono de la iglesia, el obispo Eufrasio, donante, el archidiacono Claudio (superintendente de los trabajos) con el hijo; ábside, mosaico, Basílica eufrasiana, Pore (Parenzo), siglo VI (sobre el arco absidal: Cristo *Cosmocrator* con once Apóstoles y san Pablo).

11. Virgen Madre con el Niño dentro de una mandorla luminosa, con los pies sobre el globo del universo, entre dos ángeles con palmas (= Paraíso); mosaico, ábside, iglesia de la Virgen *Panagia Kanakaria*, Lykanthrani, Chipre, siglos VI-VII, reconstrucción⁴⁵.

12. Virgen Madre con el Niño entre dos ángeles y los apóstoles Pedro y Pablo; ábside, fresco, S. Maria Antiqua, Roma, principios del siglo VIII, reconstrucción.

13. Virgen Madre con el Niño entre ángeles y el donante; ábside, mosaico con Transfiguración sobre el arco absidal, S. Maria Domnica, Roma, siglo IX.

14. Virgen Madre con el Niño; ábside, mosaico, S. Sofia, Tesalónica, fin del siglo IX.

15. Virgen Madre con el Niño; ábside, mosaico, S. Sofia, Constantinopla, fines del siglo VIII, inicios del IX (780-815)⁴⁶.

Una hipótesis y un testimonio literario

Según Christa Ihm, el tema del mosaico absidal de S. Maria Maggiore en Roma era similar al de S. Maria in Capua Vetere: por una

⁴⁵ Cfr. Ch. IHM, *Apsismalerei*, op. cit., p. 59; A. CUTLER, *Transfiguration. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, The Pennsylvania State University, 1975, p. 13.

⁴⁶ Mientras que Grabar atribuye este mosaico a la segunda mitad del siglo IX (*L'iconoclasmе byzantin. Le dossier archéologique*, Flammarion, Paris 1984, p. 260), otros estudiosos, en base a la lectura de la inscripción en torno a la *Theotokos* en el trono, consideran que se trata de una restauración realizada durante el reino de los "emperadores píos" Constantino VI e Irene –en la treintena de años que interrumpe la lucha iconoclasta (780-815)–, quienes habían hecho restablecer esta y otras "imágenes que los impostores habían quitado" (cfr. A. CUTLER - J. W. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, UTET, Torino 1968, pp. 103-104).

parte, es seguro que el tema fuese el de la *Deipara* con el Niño; por otra, la presencia de volutas de vides, conservadas en la restauración del siglo XII, confirman la fortaleza de esta hipótesis⁴⁷.

Por la descripción del rétor Coricio de Gaza (entre 495 y 530), se sabe que el tema del mosaico del ábside, "todo de oro y plata", de la iglesia de S. Sergio en Gaza, consistía en una representación de la Virgen Madre con el Niño entre los santos mártires Sergio y Esteban; en particular, el mártir Sergio realizaba el gesto del patrocinio (la mano apoyada sobre el hombro) respecto del *basileus*, benefactor/reconstructor de la iglesia, mientras junto a este último estaba el obispo con la maqueta de la iglesia⁴⁸. La semejanza con el programa iconográfico del ábside de Parenzo (figura 10) es evidente.

- *de pie*

16. Virgen Madre con el Niño; ábside, mosaico, iglesia de la Dormición, Nicea, fin del siglo VIII⁴⁹.

17. Virgen Madre con el Niño y un ángel a su lado, junto a la Transfiguración; arco absidial, mosaico, Santos Nereo y Aquileo, Roma, hacia el año 800.

Composiciones no absidiales que se refieren al tipo en examen:

18. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre los mártires Teodoro y Jorge, y dos ángeles en segundo plano; icono, Santa Catalina del Sinaí, siglos V-VI.

19. Virgen Madre con el Niño, en el trono, con dos ángeles crucíferos que aclaman; bajo relieve sobre una piedra calcárea, Museo de Arte copto, el Cairo Antiguo, siglos V-VI.

20. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre dos ángeles

⁴⁷ Cfr. Ch. IHM, , *Apsismalerei*, *op. cit.*, pp. 55 y 66.

⁴⁸ Cfr. B. BAGATTI, *Alle origini della Chiesa*, *op. cit.*, II, p. 67; Ch. IHM, , *Apsismalerei*, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁹ Cfr. el comentario específico en M. G. MUZZI, *La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana, De Trinitatis Mysterio et Maria, Acta congressus mariologici-mariani internationalis in civitate Roma anno 2000 celebrati*, Academia Marialis Internationalis, Città del Vaticano 2004, pp. 478-480.

(*Madonna della Clemenza*); icono, S. Maria in Trastevere, siglos VI-VII.

21. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre cuatro ángeles con Adoración de los Magos; mosaico, nave central, S. Apollinare Nuovo, Ravenna, siglo VI.

El tipo iconográfico más antiguo de la *Virgen Madre con el Niño* representados solos, deriva directamente, como ya se ha dicho, de la escena de la *Adoración de los Magos*, transformada de escena de formato lateral en escena frontal y simétrica: la separación de los personajes laterales—los magos en número de dos o cuatro por razones de simetría, o su sustitución con otras figuras, ángeles, santos, donantes—, se realizó con extrema facilidad. Es el tipo más frecuente, justamente porque es el preferido; una preferencia necesariamente vinculada al mensaje simbólico transmitido merced a su misma estructura, es decir gracias a la disposición de los dos personajes principales, uno en relación con el otro, y ambos relacionados con el espacio circundante. Ahora bien, aparte de los medios expresivos simbólicos utilizados desde el período Tardo Antiguo para representar lo divino—“frontalidad”, inmovilidad, impasibilidad, “hieraticidad”, fondo uniforme (a menudo de oro)—, lo que caracteriza este tipo iconográfico es la posición axial de la figura del Niño respecto a la de la Madre, y la orientación vertical de toda la composición fuertemente centralizada. El Niño no aparece sentado de un modo natural en el regazo de la Madre⁵⁰, sino como si estuviese de pie, mientras que María diseña ella misma la vertical que constituye el fondo compositivo y cromático del Verbo encarnado (figuras 9-15; 18-21).

También aquí, por otra parte, como ya se ha puesto de manifiesto a propósito de la iconografía mariana del primer período, se impone la ausencia de una expresión de intercambio afectivo entre la Madre y el Hijo: ambos, en efecto, miran hacia delante⁵¹. En la variante en la cual la Virgen está de pie (figuras 16-17), la relación recíproca entre Niño y Madre no se modifica para nada. Resulta entonces evidente que la presencia del trono no es esencial, y que el núcleo del mensaje de este módulo está dado por el carácter axial de las dos figuras, totalmente orientadas en sentido ascensional. Dando un paso más, se podrá reconocer que esta

⁵⁰ El icono del Sinaí (figura 18) es una excepción, donde justamente la naturaleza de la posición del Niño testimonia una influencia todavía perceptible del naturalismo helénico.

⁵¹ Cfr. M. G. MUZZI, *Il linguaggio catechetico dell'iconografia mariana, Il posto di Maria nella "nuova evangelizzazione"*, Centro di cultura mariana, Roma 1992, pp. 206-240; 215-221.

estructura compositiva coincide con "la vertical imaginaria que va del Consejo de la Redención hasta la Asunción al cielo de la Virgen Madre; o bien, aquel recorrido de descenso-ascenso que es la expresión del movimiento de la Redención: descenso de la Encarnación, ascenso de la divinización"⁵². Tal es el gran "lugar" simbólico, que es también *locus theologicus*, de la Virgen María: la Madre no realiza ninguna acción, sino aquella implícita de presentar al mundo a Jesús, el Hijo de Dios; y la misma verticalidad de su figura hace de ella testigo y anunciadora de aquel eje viviente de mediación entre la tierra y el Cielo que es el Verbo encarnado.

2. Virgen Madre con el Niño en posición lateral

a. Ambos en posición erguida

- en el trono

22. Virgen Madre con el Niño entre los once Apóstoles, san Pablo y los Evangelistas no apóstoles; ábside, fresco, bajo una teofanía veterotestamentaria (Cristo en gloria sobre el carro de Ezequiel), Capilla 6, Monasterio de San Apolonio, Bawit, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII⁵³.

- de pie

23. Virgen Madre con el Niño entre ángeles; ábside, mosaico, iglesia de la Virgen *Panagia Angeloktistos*, Chiti (Lanarka), Chipre, siglos VI-VII.

Composiciones no absidiales que se refieren al tipo que se está examinando

24. Virgen Madre con el Niño (*Madonna del conforto*), de medio busto; icono, Santa Maria Nova (S. Francesca Romana), Roma, siglo VI.

⁵² Cfr. M. G. MUZZI, *La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana, art. cit.*, p. 464.

⁵³ Las composiciones de doble registro son típicas de Egipto y Asia Menor; aunque también se encuentran algunos ejemplos en Roma, siempre muy ligada al Oriente Cristiano, y de manera particular en los siglos VI-VIII (cfr. *ibid.*, pp. 100; 201), como es el caso del ábside de San Venancio (figura 36).

25. Virgen Madre con el Niño, de medio busto; icono, proveniente de Santa Catalina del Sinaí, Museo de Kiev, siglos V-VI.

26. Virgen Madre con el Niño, de medio busto; icono, S. Maria ad Martyres (Panteón), Roma, antes de 609.

En esta variante de tipo axial, el significado de la verticalidad de las figuras no está sólo en función del espacio circundante, sino también en función del tipo de relación, figurativamente sugerida, entre los dos personajes: teniéndolo sobre un brazo, la Madre señala al Hijo, sin mirarlo, levantando y extendiendo la mano libre hacia él. Este gesto –tomado, como se ha visto, de la iconografía del *jurator*–, no siempre está presente en las obras más antiguas, más libres en su composición, pero se estabiliza en la época sucesiva para expresar y significar dos funciones específicas de la Virgen Madre: presentar a Jesús como Señor y Salvador, e interceder junto a él. Dada la posición erguida de ambos personajes, permanece el silencio de los afectos, haciendo así que la figura de la Virgen aparezca toda ella en función de la del Hijo, pero con la indicación agregada de su papel de mediadora⁵⁴.

b. El Niño aproxima su rostro al de la Madre ("mejilla contra mejilla")

No hay ejemplos absidiales para el período que estamos examinando; las imágenes de este tipo, denominado a partir del siglo XIX: *Virgen de la Ternura*, son habitualmente imágenes portátiles, realizadas sobre madera, veneradas en capillas/santuarios como milagrosas o bien destinadas a la devoción privada.

Una composición no absidial que se refiere a este tipo:

27. Virgen Madre en trono con el Niño entre dos ángeles; marfil copto, Walters Art Gallery, Baltimore, siglo IX⁵⁵.

No deberíamos detenernos en este tipo que es una variante de la *Virgen Madre con el Niño en posición lateral*, ya que nunca aparece en los absides; si lo hacemos brevemente es porque vale la pena interrogarse

⁵⁴ *Hodigitria* es su nombre griego.

⁵⁵ Pero Gertrud SCHILLER la ubica en el siglo VII (*Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1980, p. 274).

sobre el significado de tal ausencia. Este tipo iconográfico aparece en torno al siglo VIII⁵⁶, para después multiplicarse en un área muy amplia, sobre todo desde el siglo XII en adelante, en correspondencia con la difusión en el alto Medioevo, tanto en Oriente como en Occidente, del tema de la compasión con los sufrimientos de Cristo y de su Madre⁵⁷; aquello que lo distingue del precedente es la posición recíprocamente inclinada de la Madre y del Niño, como también el hecho de que el Niño mira a la Madre: aquí no hay silencio de los afectos, sino una expresión mímica y postural elocuente de ellos⁵⁸. Como lo ha señalado André Grabar, el movimiento parte del Niño que se aprieta contra la mejilla de la Madre, a menudo pasándole también un brazo por detrás del cuello: de este modo, por una parte desaparece la distinción entre los dos personajes, los cuales se funden en un único bloque, con la consecuente transformación sustancial del módulo de partida; por la otra, la ternura que el Niño manifiesta hacia la Madre constituye un testimonio elocuente, si bien indirecto, del poder de intercesión de la Madre ante él. En efecto, si la Virgen María es capaz de suscitar semejante manifestación de amor de parte del Hijo, es asimismo ciertamente capaz de interceder del modo más eficaz ante él⁵⁹; se comprende así el motivo profundo del éxito de este tipo iconográfico entre los creyentes, de modo particular en el caso de aquellas imágenes, de culto o de devoción, que están más vinculadas al pedido de protección y de ayuda.

3. La Virgen Madre que sostiene un clipeo (en posición axial o lateral) sobre el cual está representado el Verbo encarnado

- en trono

⁵⁶ Según Grabar, el origen de este tipo debe buscarse en el ambiente copto (cfr. A. GRABAR, *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe, L'art byzantin chez les Slaves. Mélanges Théodore Ouspenski*, Paris 1930, vuelto a publicar en *L'art de l'Antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Paris 1968, I, pp. 550-553; abreviado: AAM).

⁵⁷ Este tipo no tiene un nombre específico en griego, en cuanto que el adjetivo "Eleousa", la Misericordiosa, con el que en ocasiones se le señala, en realidad acompaña diversos tipos de imágenes marianas, y por ello no es privativo del tipo en cuestión (cfr. A. GRABAR, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, Cahiers archéologiques XXVI* [1977] 170-172).

⁵⁸ Cfr. B. LAENG, *Le icone. Uno studio psicologico dell'arte sacra*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 138-168.

⁵⁹ Cfr. A. GRABAR, *Deux images ... art. cit.*, p. 544; y H. BELTING, *Image et culte*, Cerf, Paris 1998, pp. 377-385.

28. Virgen Madre que sostiene un clípeo oval apoyado sobre la rodilla izquierda, dentro del cual está representado el Cristo adolescente sentado en un trono, sosteniendo el rollo con la izquierda y bendiciendo con la derecha, rodeada por dos ángeles (señalados como "Ángel de Dios" y "Ángel del Señor") que inciensan el clípeo, al fondo hay árboles de naranjo (una alusión al Paraíso); nicho absidial, fresco, capilla 28, Monasterio de San Apolonio, Bawit, siglo VI⁶⁰.

29. Virgen Madre en trono con el Niño representado de medio busto dentro de un clípeo en posición axial, rodeada por dos ángeles, bajo una teofanía atemporal de Cristo Señor, representado de medio busto dentro de una aureola gloriosa, entre dos ángeles; nicho absidial, fresco, Monasterio de San Jeremías, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII⁶¹.

Una composición no absidial que se refiere al tipo en examen:

30. Las tres santas madres (la Virgen Madre está en el centro con el Niño en una mandorla de luz, y flanqueada por Santa Ana y Santa Isabel con sus respectivos hijos en los brazos); fresco, S. Maria Antiqua, Roma, siglo VII.

Este tipo iconográfico deriva de la iconografía triunfal imperial (usada también para los cónsules), y del retrato votivo sobre escudo oval, adornado con la efigie del soberano. La liturgia imperial incluía ceremonias de presentación del retrato del joven soberano; asimismo, era costumbre que la emperatriz o los dignatarios llevaran, sobre sus vestiduras de corte, el retrato del emperador en un medallón (*imago clipeata*), siempre con la finalidad de "presentar" la imagen-símbolo del *basileus*. La misma función cumplía a menudo la imagen de una Victoria. Al sostener el clípeo, ovalado o redondo, con la figura del Verbo encarnado (figuras 28, 29)⁶², la Virgen Madre lo presenta entonces al mundo como Salvador

⁶⁰ Cfr. Ch. IHM, *Apsismalerei*, *op. cit.*, p. 203. Las obras encontradas en los conventos de Bawit y de Saqqârah son todas datables entre los siglos V y VII (cfr. *ibid.*, p. 199).

⁶¹ El fresco absidial de S. Hermes (*Ermete*) en Roma, sobre la *via Salaria* (siglo VIII), atestigua la presencia de este tipo iconográfico en Occidente (cfr. *ibid.*, p. 102).

⁶² El hecho de que María sostenga el clípeo con las manos, teniéndolo sea en posición axial (figura 29), sea en posición lateral (figura 28), demuestra que se trata de la representación de un objeto concreto, lo que excluye que se pensase en representar "por transparencia" al *Logos* encarnado en el seno de la Virgen María.

divino y anuncia que ha llegado el tiempo de su Reino⁶³: también en esto queda evidenciada su función de "introdutora" y "presentadora", pero con un acento especial en el carácter divino del Niño, desde el momento mismo de su nacimiento.

Justamente esa acentuación explica que el clipeo oval sobre el cual se destaca la figura del Niño en el fresco de las *Tres santas madres* (figura 30) esté formado por una mandorla de luz, signo teofánico por excelencia. En la iglesia de la *Panagia Kanakaria*, en Grecia (figura 11), la mandorla luminosa también encierra a la Virgen Madre. Para explicar este caso único en la iconografía del primer milenio⁶⁴, Grabar argumenta que la mandorla de luz, reservada únicamente a las imágenes de Dios, podía incluir a la Virgen María sólo en la medida en que se buscaba subrayar la idea de su maternidad divina, su ser *Deipara*, la *Theotokos*: "Para hacer que la imagen señalara implícitamente que María había dado a luz a Dios, se pensó en mostrar la divinidad del Niño desde el primer momento de su nacimiento; y a fin de expresar tal idea la Madre viene englobada en la mandorla divina del Hijo. Así la iconografía de la primera aparición del Salvador a los hombres se asimilaba a las teofanías de las visiones de los Profetas y de los Apóstoles (Transfiguración) o de san Juan en el *Apocalipsis*"⁶⁵.

4. La Virgen Madre que amamanta al Niño ("Virgo lactans")

- en el trono

31. Virgen Madre que amamanta al Niño; nicho absidal, fresco, Monasterio de San Jeremías, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos VI-VII.

32. Virgen Madre que amamanta al Niño entre dos ángeles; nicho absidal, fresco, Monasterio de San Jeremías, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos VI-VII.

33. Virgen Madre que amamanta al Niño entre los Apóstoles y los Evangelistas, bajo una teofanía veterotestamentaria (Ezequiel); ábside, fresco, Capilla 42, Monasterio de San Apolonio, Bawit, siglos VI-VII.

⁶³ Cfr. A. GRABAR, *Martyrium* II, p. 176; pp. 227-229; *id.*, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, 1956; y *L'iconoclasme byzantin*, p. 41.

⁶⁴ Existen, en cambio, diversos ejemplos en la iconografía románica.

⁶⁵ A. GRABAR, *The Virgin in a Mandorla of Light*, AAM, pp. 537-540.

Monumentos existentes no reproducidos en figuras.

- Adoración de los magos con *Virgo lactans*, cratera de mármol, origen: Egipto, Museo Nacional Romano, fines del siglo IV⁶⁶.
- *Virgo lactans* con la paloma del Espíritu Santo que aletea sobre su cabeza, bajo una teofanía veterotestamentaria; ábside, Gruta del *Pantocrator* sobre el Latmos, Heraclea, siglo VII⁶⁷.

Una composición no absidial que se refiere al tipo en examen

34. Virgen Madre en el trono amamantando al Niño, con los pies sobre el globo del universo, entre carpas abiertas y dos santos; bajo relieve en piedra calcárea, Al Fayoum, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglo VI.

El tipo iconográfico de la *Virgo lactans* en el trono, tema frecuente en las capillas de los monasterios de Egipto, que se presenta acompañado por teofanías veterotestamentarias (figura 33), no tiene ninguna de las características de las escenas de género, es decir que no evoca una escena familiar llena de ternura: basta observar la rigidez de la postura de la Madre (figuras 31 y 34), y el hecho de que a menudo la posición del Niño es físicamente imposible, por ejemplo, cuando parece como suspendido en el aire (figura 34). Su finalidad no era, pues, la de "aproximar" a Cristo a los fieles por medio del sentimiento y menos aún mostrar la plenitud de la Encarnación por sí misma, sino, como explica Grabar, poner de manifiesto, tras la huella del más *humano* de los gestos, que la humanidad perfecta del hijo de María es aquella del *Logos* encarnado y que, en consecuencia, la realidad de su teofanía es total. «En otras palabras, la *Virgo lactans* ayudaba a poner de relieve no a la "Madre de Cristo" sino precisamente a la Madre de Dios»⁶⁸. La representación del hecho de amamantar ayudaba a celebrar a María como la *Deipara*, la *Theotokos*, gracias a la cual se realiza la manifestación de Dios a los hombres; por esta razón los ángeles y los santos adoran al Niño y a la Madre por él santificada, aclamando la teofanía del *Logos* encarnado (figura 32)⁶⁹.

⁶⁶ La cratera se encuentra reproducida en G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5 vols., Gütersloh, 1980, 4/2.

⁶⁷ Cfr. Ch. IHM, *Apsismalerei*, *op. cit.*, pp. 102 y 190.

⁶⁸ A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 226.

⁶⁹ Cfr. *ibid.*

Por otra parte, la riqueza de los paralelismos bíblicos y sacramentales contenidos en la imagen de la leche hace que la *Virgo lactans* transparente la *Mater Ecclesiae*: baste con citar a Clemente de Alejandría, para quien la *Virgo lactans* es también la *Ecclesia* que ofrece la leche-Logos a los creyentes⁷⁰.

Concluyendo el análisis de este primer tipo iconográfico, observamos que todas las imágenes de la Virgen Madre con el Niño, cuando están desligadas de escenas teofánicas, pueden ser definidas: *Majestad de la Virgen*, por su afinidad con las de la *Majestad de Cristo Señor*⁷¹.

2. La Virgen Orante

La *Virgen Orante* puede ser representada sola⁷² o en relación con un acontecimiento teofánico histórico-salvífico:

- representación autónoma: aparece sola o acompañada de otros personajes (ángeles, apóstoles, mártires y/o santos);
- representación combinada: aparece representada bajo:
 - una teofanía veterotestamentaria;
 - una teofanía neotestamentaria: Ascensión;
 - una teofanía atemporal de Cristo.

⁷⁰ Cfr. *El Pedagogo*, I,6; PG 8,300BC; citado en Ch. IHM, *Apsismalerei*, *op. cit.*, p. 58.

⁷¹ Tal la opinión de Christa Ihm (*Apsismalerei*, *op. cit.*, pp. 55-66).

⁷² El primer ejemplo absidial de *Virgen Orante* sola que se conserva se remonta al siglo XI (S. Sofía, Kiev), pero retomaba el modelo de una composición absidial existente en la capital bizantina y precisamente aquella de la iglesia de Pharos, la capilla palatina del palacio imperial, que hizo restaurar Miguel III entre 864-866. La datación y la identificación de la iglesia son de Cyril MANGO, quien ha demostrado la imposibilidad de que se tratase de la *Nea*, la Nueva Basílica, inaugurada por el emperador Basilio I en 880, a la cual habitualmente se conecta la descripción contenida en la *Homilía X* del patriarca Focio: *Quae vero ab altaris loco apsis assurgit, Virginis forma splendescit, nostri causa expansis intemeratis manibus* (PG 102,572; cfr. *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, ed. by Cyril Mango, Dumbarton Oaks Studies, Harvard University Press, Cambridge 1958, p. 180). Sin embargo, se puede suponer que la imagen de la *Virgen Orante* sola ocupó en los siglos precedentes el ábside de alguna iglesia: una indicación en tal sentido nos viene de la ampolla de Bobbio, n. 20, y de la *Cruz del arzobispo Agnello* (para la ampolla, cfr. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Klincksieck, Paris 1958, pp. 43-44; 60-61; para la Cruz, cfr. G. SCHILLER, *Ikongraphie...*, *op. cit.*, IV,2, p. 25).

Monumentos

35. Virgen Madre Orante entre los Once, san Matías (?) y san Pablo, bajo una teofanía veterotestamentaria; ábside, fresco, Capilla 17, Monasterio de San Apolonio, Bawit, siglo VI⁷³.

36. Virgen Madre Orante entre los apóstoles Pedro y Pablo, seis mártires y el donante, bajo una teofanía atemporal de Cristo Señor representado a medio busto y flanqueado por dos ángeles; ábside, mosaico, capilla de San Venancio (baptisterio de S. Giovanni in Laterano), Roma, mitad del siglo VII⁷⁴.

Composiciones no absidiales que se refieren al tipo en examen

37. Ascensión. Virgen Madre Orante con una estrella sobre su cabeza entre los Apóstoles; ampolla 1, Monza, siglo VI.

38. Virgen Madre Orante ("Regina"); Oratorio de Juan VII; origen: el Vecchio S. Pietro, Museo San Marcos, Firenze, 707⁷⁵.

El antiguo gesto de las manos levantadas con las palmas vueltas hacia lo alto, simbolizando la disposición propia del *homo religiosus*⁷⁶ y, una vez asumido por la iconografía cristiana, aquel del fiel, aplicado a la Virgen María deviene una expresión del misterio de la Encarnación.

⁷³ Según Christa IHM, la composición representa una síntesis visiva de la Iglesia primitiva, ulteriormente sustentada por la figura de la *Ecclesia* con el cáliz eucarístico que aparece sobre el arco absidial (*Apsismalerei, op. cit.*, pp. 98-99).

⁷⁴ Cfr. *ibid.*, p. 99.

⁷⁵ La figura de la *Orante Regina*, circundada por recuadros que contienen escenas evangélicas, estaba pintada sobre la pared del fondo del oratorio en correspondencia con el altar. Su ubicación y sus dimensiones, igual a dos recuadros –la altura total era de tres recuadros– la asimilaban, en un cierto sentido, a una composición absidial, si bien, dadas las particulares características de la Capilla, no la hemos puesto entre las verdaderas y propias composiciones absidiales.

⁷⁶ Tal afirmación no está en contraposición con la identificación histórica, en ámbito romano, del gesto del orante con aquel de la *pietas*, virtud de fidelidad y devoción hacia la familia y la patria o el emperador: la postura posee, en efecto, un valor antropológico muy fuerte que expresa –se podría decir que imita (*mima*)– el reconocimiento del estado de creatura y la espera del don de lo alto; así también Fabrizio BISCONTI (*L'Orante, Maria e le acque: l'incontro dei temi, Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catálogo editado por A. DONATI y G. GENTILI, Electa, Milano 2001, pp. 19-25; para esto, p. 21).

Como observa Grabar: "Incluso cuando está sola, con los brazos elevados al cielo, representa a la Madre de Dios, porque tal gesto corresponde a la idea de la gracia en el acto de descender sobre ella, es decir, la concepción y el inicio de la Encarnación"⁷⁷. Esta valencia fue posteriormente enriquecida por la utilización de esa postura sea en una variante de la *Anunciación* (figura 2), sea, en un modo aún más decisivo, en el módulo oriental de dos registros de la *Ascensión* (figura 37).

Particularmente interesantes son las consideraciones que se pueden hacer respecto de la presencia de la *Virgen Orante* en la escena de la *Ascensión*, partiendo de la constatación de que en esta escena la Virgen Madre está representada en el centro de los Apóstoles, mientras que ni el Evangelio ni los *Hechos* hacen referencia a su presencia. Ahora bien, que tal dignidad correspondería a María en virtud de su maternidad divina, no es suficiente para justificar su presencia en el centro de los Apóstoles, en cuanto que la creación de módulos iconográficos por parte de la Iglesia indivisa no procede de modo alegórico; sino que, como ha sido puesto de manifiesto por Ihm, es la iconografía misma la que sugiere el sentido de esa presencia: al insertar en la composición la estrella de la Encarnación (representada como en una esfera), o la paloma del Espíritu Santo —como sucede en la Gruta del *Pantocrator* sobre el Latmos—, ella alude a una relación entre el misterio de la Ascensión y el de Epifanía. En base al testimonio de la peregrina Egeria, algunos consideran que tal relación esté de hecho ligado a un dato histórico, es decir la celebración de las vigilias de la Misa de la Ascensión en la basílica de la Natividad en Belén, desde cuando, antes de finales del siglo IV en Jerusalén, la fiesta estaba separada de Pentecostés y anticipada al cuadragésimo día. De esta forma, principio y fin de la Historia de la salvación se encontraban recíprocamente ordenadas en una única celebración⁷⁸.

Independientemente del valor que se atribuya al testimonio de Egeria, las fuentes literarias confirman que los Padres, como Cirilo de Jerusalén (*Catechesis XIV*⁷⁹), y Juan Crisóstomo (*In ascensionem Domini*⁸⁰),

⁷⁷ A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris 1979, p. 122. Cfr. F. BISCONTI, *L'Orante, Maria e le acque: l'incontro dei temi*, in A. DONATI y G. GENTILI (coord), *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente* (catálogo), Electa, Milán 2001, pp.19-23.

⁷⁸ Cfr. Christa IHM, *Apsismalerei*, op. cit., pp. 104-107. En su edición crítica del *Diario* de Egeria, Pierre MARAVAL sostiene que se trató en realidad de una coincidencia de calendarios, que se produjo efectivamente en el año 383, cuando Egeria estuvo en Belén para festejar la Ascensión (cap. 42), y no la expresión de una praxis de la Iglesia de Jerusalén (cfr. *Égerie. Journal de voyage*, Cerf, Paris 2002, pp. 35-36 [*Sources chrétiennes* n. 296]).

⁷⁹ "Hasta el día de hoy permanece el monte de los Olivos, como si estuviera señalando hasta el presente a los ojos de los creyentes al que subió sobre una nube, junto con la puer-

amaban asociar los dos misterios: el de la Encarnación y el de la Ascensión, un hecho que descansa sobre el sentido originario de la unidad del Misterio, fuertemente sensible en la más antigua celebración de la Pascua, que tenía presente la totalidad del misterio de Cristo desde la concepción hasta la glorificación⁸¹. Se aclara así el sentido del acoplamiento del tema de la *Epifanía* (expresado por el grupo de la *Virgen Madre con el Niño*) con la teofanía de la *Ascensión* y –como sucede con frecuencia en los ábsides coptos– con las teofanías veterotestamentarias releídas en clave cristológica (figura 33), o también con una teofanía atemporal (figura 36); también se aclara el hecho de que la figura de la *Virgen Orante* resulta intercambiable con aquella de la *Madre de Dios en el trono con el Niño* (cfr. figuras 22 y 35).

Pero la Ascensión no es solamente el término último de aquel movimiento que, del descenso de la Encarnación, va hasta la elevación/glorificación final del Hijo; sino también el momento del nacimiento de la Iglesia. Como lo enseñan los Padres, cuando Cristo regresa glorioso al Padre, la humanidad como Iglesia es asunta con él al Cielo. Así, el misterio de la Ascensión y el nacimiento de la Iglesia están estrechamente vinculados con la Encarnación. Todos estos elementos se encuentran reunidos en un pasaje de Ireneo: “Uno es el Espíritu de Dios, que anunció por los Apóstoles que había llegado la plenitud de los tiempos de la filiación adoptiva (*Ga* 4,4-5: es decir, el nacimiento de la Iglesia), y que estaba cercano el reino de los cielos y su inhabitación en el interior de los hombres, si creíamos en el Emmanuel nacido de la Virgen”⁸². En la iconografía de la *Ascensión*, la *Virgen Orante* es al mismo tiempo ella misma e imagen de la Iglesia terrena; su gesto, como escribe Grabar, “significa la Encarnación y la Redención de las que es instrumento, simbolizando contemporáneamente aquella función de la Iglesia que consiste en asegurar a Dios una oración incesante de parte de los fieles”⁸³. Nos hallamos ante uno de los recorridos ideales más importantes que vinculan la figura his-

ta del cielo por la que subió. Bajó del cielo a Belén, y del monte de los Olivos se subió al cielo; desde allí vino a los hombres para comenzar su lucha, y de aquí subió con la corona ganada en los combates” (XIV,23).

⁸⁰ PG 50,446 s. y 448.

⁸¹ Particularmente interesante sobre este punto es el estudio ya clásico, pero aún de vanguardia, de Th. J. Talley, *Origins of the Liturgical Year*, New York 1986 (tr. fr. *Les origines de l'année liturgique*, Cerf, Paris 1990; tr. it. *Le origini dell'anno liturgico*, Queriniana, Brescia 1991).

⁸² IRENEO DE LYON, *Adv. Haer.*, III,21,4; citado *ibid.*, p. 106.

⁸³ A. GRABAR, *Les voies... op. cit.*, p. 73.

tórica de la Virgen Madre María a la figura sacramental de la Virgen Madre Iglesia; espesor de significado que se conserva incluso cuando la *Virgen Orante* aparece sola, fuera de una escena teofánica (figura 38).

3. La Virgen Abogada o de la Intercesión, con cuerpo de perfil, manos elevadas y rostro de tres cuartos

En las composiciones monumentales, el módulo de pie, con el cuerpo de perfil, presupone la presencia de, al menos, un segundo personaje, Cristo, hacia quien se dirige el movimiento de la Virgen. Sin embargo, la mayoría de las veces la Virgen en esta posición forma parte de una composición trimorfa, en cuyo centro está Cristo Señor, mientras que la Madre, ubicada a su derecha, se dirige a él, y otro santo, dispuesto simétricamente, le hace compañía (*pendant*): a menudo –pero no necesariamente– se trata de san Juan Bautista. Desde el punto de vista de la estructura compositiva el módulo trimorfo es un módulo centrado, muy equilibrado y por ello particularmente solemne, con numerosos precedentes en la iconografía tardo antigua; esto explica el suceso y la frecuencia de su utilización en los ábsides. Por su composición, el grupo Madre-Niño flanqueados por dos ángeles (figuras 11, 13, 28, 29), o el grupo análogo de Cristo Señor entre san Pedro y san Pablo, presentan la misma estructura.

La precocidad de los testimonios literarios relativos a las composiciones absidiales que contienen este módulo, nos permiten considerarlo en el origen de la composición bizantina llamada *Deesis*.

39. Virgen Madre que intercede; pared absidial, mosaico, Capilla San Zenón, S. Prassede, Roma, siglo IX.

Dos testimonios literarios

- La iglesia llamada *La Daurade* en Tolouse: el ábside de esta iglesia del siglo V albergaba una representación de la Virgen vuelta hacia el Salvador⁸⁴;

- la iglesia llamada *Tetrapylon* en Alejandría: Sofronio de Jerusalén (inicio del siglo VII) describe una composición que se hallaba en

⁸⁴ El tema del mosaico absidial de *La Daurade* es conocido gracias a la descripción de un benedictino del siglo XVII, Dom Odon LAMOTTE: "*juxta imaginem Salvatoris a capite ad pectus velata, facie admirabili et devota modicum proximum Salvatoris imaginem respiciens*"; citado por A. GRABAR, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, *Cahiers Archéologiques* XXVI (1977), nota 16.

esta iglesia ubicada en el centro de la ciudad. De su descripción se concluye que era una composición absidial (dice de hecho que se la descubría al entrar), y que se trataba de un mosaico (usa todos aquellos adjetivos relativos a la luminosidad que acompañan habitualmente las descripciones de obras musivas): Cristo Señor ocupaba el centro; lo flanqueaban la santa Madre y san Juan Bautista; los santos Ciro y Juan hacían de patrocinadores, intercediendo en favor de un joven⁸⁵.

Composiciones no absidiales que se refieren al tipo en examen

40. Ascensión, Virgen Madre de perfil entre los Apóstoles; ampolla 14 (verso), Monza, siglos V-VI.

41. Virgen Madre que intercede; Monasterium Tempuli (Oratorio del Rosario en Monte Mario), siglos VII-VIII.

La función de intercesión de la Virgen Madre se expresa por medio de su simple estar junto al Hijo, en una inmovilidad que el gesto del antebrazo no interrumpe; también en este caso la iconografía prescinde de toda connotación afectiva. Se puede observar igualmente que aquella misma inmovilidad significa, contemporáneamente, la actualidad perenne de la función de intercesión de la Virgen Madre en el presente litúrgico.

En el Oriente bizantino, cuando forma parte de la homónima composición trimorfa, este tipo es llamado *Virgen de la Deesis*; en cambio, cuando la Virgen, parada o de medio busto, como es el caso más frecuente para las imágenes portátiles (figura 41), está representada sola o junto a un suplicante, con o sin el papel arrollado que contiene el texto de la súplica, se le llama: *He Paráclisis*, es decir *La Intercesión*, o también *Madre de Dios Agiosoritissa*. En Occidente, y en particular en Roma, donde se veneran diversos iconos de este tipo en los que la Virgen aparece sola, la denominación es: *Virgen Abogada*.

⁸⁵ SOFRONIO DE JERUSALÉN, *SS. Cyri et Joannis miracula*, 36; PG 87,3557-3559: "(.) maximam imaginem et admirabilem videbamus, quae in medio quidem sui Dominum Christum coloribus habebat depictum, sinistrorsum verum Matrem ipsius, Dominam videlicet nostram Dei Genitricem semperque Virginem Mariam; porro dextrorsum Joannem eiusdem Salvatoris baptistam et praecursorem (.). Ante imaginem (sancti Cyri et Joannes), Domino procidebant, genua flectentes et capita in terram curvantes, atque pro curatione juvenis intercedentes"; citado por G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto*, op. cit., I, p. 160; cfr. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Les Belles Lettres, Paris 1936, p. 258.

En la iconografía bizantina, independientemente del tipo, la Madre de Dios realiza con la mano libre el gesto de la *paráclisis*: no sólo en las imágenes de impostación lateral de la *Intercesión* o en la composición trimorfa de la *Deesis*, sino también en la variante lateral del grupo Madre-Niño, en los dos tipos de la *Hodigitria* (cfr. 2 a) y de la *Virgen de la Ternura* (cfr. 2 b).

La iconografía absidial de la Virgen Madre como *locus theologicus*

Los tres grandes tipos iconográficos marianos que encontramos en las composiciones absidiales presentan una profunda homogeneidad en relación al significado teológico-celebrativo del ábside: todos hacen referencia a la presencia del Señor en su Iglesia, presencia creída en la fe y vivida sacramentalmente en el tiempo litúrgico metahistórico. Y si bien cada uno de ellos expresa la totalidad del significado mistagógico del ábside, sin embargo aspectos particulares de tal significado encuentran expresiones privilegiadas en un tipo más que en otro: así, el misterio de la Creación-Redención halla su más clara expresión en la vertical de la *Virgen con el Niño* como también en aquella de la Virgen que intercede, vuelta hacia el Cristo; mientras que su realización en la vida sacramental encuentra una expresión óptima en el tipo de la *Virgen Orante*.

Los tres tipos manifiestan asimismo las diversas funciones de la Virgen María: la testigo privilegiada, la que presenta a Jesús el Cristo como el Señor (el grupo de la *Virgen Madre con el Niño*); la que abriéndose totalmente al don de lo alto engendra a Cristo en ella (la *Virgen Orante*); la que ama como Madre a los hermanos que Cristo se ha adquirido, y entra de esa forma en el movimiento de la Redención (la *Virgen que intercede*). Tres funciones que coinciden con aquella de la Iglesia, cuya figura se transparenta siempre en filigrana a través de aquella de la Virgen María, y constituyen al mismo tiempo el modelo de comportamiento de los creyentes⁸⁶.

Del análisis de las composiciones absidiales resulta igualmente que la figura de la Virgen María nunca constituye, estructural o cromáti-

⁸⁶ La expresividad de postura y gesto en relación con los contenidos/comportamientos espirituales, verificada en el análisis de la iconografía de la Virgen, constituye un elemento de gran importancia en la reflexión sobre los criterios de una eficaz pedagogía espiritual. No deberían caer en el vacío afirmaciones como aquella de Gadamer: "Los gestos son plenamente corporales, y también son plenamente espirituales. Aquí, en efecto, no hay nada de lo interior que se distinga del gesto y se revele por su medio. Lo que el gesto expresa, es todo su ser" (G. GADAMER, *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, p. 118).

camente, un punto de llegada fijo de la visión, sino más bien el soporte de un movimiento que induce la mirada a separarse de ella para ir más allá: hacia lo alto, hacia el Señor. Tal aspecto, muy evidente en la imposición vertical del grupo *Virgen Madre con el Niño* y en el tipo de la *Virgen que intercede*, también vale para la *Orante*: característica de esta figura es diseñar un vacío, el cual invoca una plenitud, sugiriendo un movimiento de aspiración. El retirarse de la Virgen Madre ante el Hijo, su ser totalmente en función de él, se relaciona con aquel silencio de los afectos, característica de la iconografía mariana desde el inicio, que en la iconografía absidial revela en plenitud su rol. En efecto, si los comitentes y artesanos-artistas de la Iglesia indivisa eligieron no expresar la reciprocidad de sentimientos entre la Virgen y el Hijo, evitando incluso insertar algún elemento adjunto provisto de carga afectiva, ello se debe a la conciencia de la finalidad dogmática y litúrgica de la imagen en el santuario: expresar no el *pathos* del evento, sino la sustancia inmutable del Misterio.

Queda así delineada, por contraste, la diferencia intrínseca entre composiciones absidiales e imágenes de culto o de devoción; éstas últimas, por su misma finalidad, requieren preferiblemente la expresión de un intercambio afectivo entre los personajes representados, para comprometer emotivamente al creyente-observador, obligándolo a "entrar para participar" en la relación entre las personas mismas (aquí la Virgen Madre y el Verbo encarnado), o bien en el evento en acto. En tal caso, cuanto más carga afectiva tiene la expresión, tanto más próxima y "abierta" se halla al contexto de participación "sim-patética", de sufrimiento y de súplica del creyente. Lo que empuja al creyente a querer "entrar" en la relación es, de hecho, fundamentalmente, su humana, personal, experiencia de amar, de sufrir y su radical necesidad de ayuda. Para tal finalidad están mejor adaptadas, y por eso se las prefiere, la imágenes en las que la relación afectiva entre la Madre y el Hijo es particularmente manifiesta: por una parte, la expresión del afecto del Hijo respecto de la Virgen le asegura al máximo al creyente-suplicante el poder de intercesión de la Madre; por otra, la vulnerabilidad, la ternura, y el dolor son sentimientos con los cuales quien ama y sufre entra fácilmente en comunión⁸⁷. Por esta razón las imágenes de devoción más frecuentes, en las cuales está presente la Virgen María, son aquellas en las que más se transparenta la relación entre la Madre y el Hijo, y que corresponden al tipo de la *Virgen con el Niño* sobre el brazo: ya sea

⁸⁷ Históricamente, la máxima posibilidad de "entrar y participar" en la relación entre Madre e Hijo se verifica al final del primer milenio cuando, en Oriente como en Occidente, se difunde la espiritualidad de la compasión con el Cristo -y la Madre- sufrientes (cfr. H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981, cap. 3).

que ambos estén en posición erguida (la *Hodigitria*, figuras 24, 25, 26), sea cuando, mucho más todavía, como se ha señalado, el Niño se aproxima al rostro de la Madre (figura 27); aquí en efecto el *pathos* es muy fuerte.

Las opciones hechas por la tradición de la Iglesia indivisa permanecen, pues, extremadamente actuales, justamente por estar basadas en el sustrato antropológico del simbolismo de las posturas; comprender, por ejemplo, por qué motivo el silencio de los afectos y la impostación axial no sólo sean característicos del programa absidial, sino también los más apropiados para él; y entender, al mismo tiempo, por qué los mismos aspectos sean mucho menos importantes, por no decir secundarios, en el caso de las imágenes de culto y de devoción, ligadas a otras exigencias, es todavía hoy el presupuesto para estar en grado de orientar la elección de un programa iconográfico monumental, o juzgar sobre el valor teológico-pastoral de una imagen de la Virgen Madre.

Agreguemos, y será nuestra conclusión, que al presentar a los creyentes la subordinación completa pero totalmente dinámica de la figura de la Virgen Madre a aquella del Señor, la iconografía de la Iglesia indivisa deja transparentar también el aspecto interior y secreto del misterio de la persona de María: la Virgen y la Esposa. En efecto, en ese no existir para sí misma sino enteramente en función del Señor, se manifiesta su ser-uirgen, la integridad y totalidad del don de su persona. En la misma absolutidad de su ser para el Señor se revela también su purísima aceptación del proyecto divino de una criatura que sea "según la imagen y semejanza" de las Personas de la Santísima Trinidad: porque en ella esto se realiza en un modo único y singular en la relación que la constituye Esposa del Esposo.

Surge con evidencia segura del examen de las composiciones marianas absidiales, la constatación de la naturaleza dogmática y "celebrativa" de la iconografía de la Iglesia indivisa: un lenguaje figurativo que se presenta como un testimonio autorizado de la fe vivida y celebrada; en otras palabras, como *locus theologicus*; pero entonces, si es verdad que una gran riqueza le ha venido a la teología del siglo veinte de su toma de conciencia siempre mayor del rol de *locus theologicus* de la liturgia y de los sacramentos, el análisis aquí efectuado, a partir de la figura de la Virgen Madre, nos dice que es posible, más bien conveniente, insertar también la iconografía de la Iglesia indivisa.

Viale Parioli, 40
00197 Roma
ITALIA

Resumen

Los tres grandes tipos iconográficos que se encuentran en los ábsides: el grupo de la *Virgen Madre con el Niño*, la *Virgen Orante*, la *Virgen que intercede* ante Cristo Señor, están íntimamente vinculados al significado teológico-“celebrativo” del ábside, porque todos se refieren a la presencia del Señor en su Iglesia, creída en la fe y vivida sacramentalmente. Ellos manifiestan, al mismo tiempo, las funciones principales de la Virgen María: testigo privilegiada que presenta a Jesús como el Señor (la *Virgen Madre con el Niño*); la que, abierta al don del Señor, engendra a Cristo en sí (la *Virgen Orante*); la que, con amor de Madre, participa en la Redención (la *Virgen que intercede*). La ausencia de las señales de una relación afectiva, por medio de las miradas y gestos de ternura, entre la Virgen Madre y el Niño –característica de la iconografía mariana desde sus inicios–, revela aquí su significado pleno: expresar simbólicamente no el *pathos* del acontecimiento, sino la sustancia inmutable del Misterio. Además, la figura de la Virgen María no constituye nunca, desde el punto de vista de la composición, un punto de llegada, sino que siempre conduce la mirada más allá, hacia el Señor; se expresa así el aspecto más íntimo de la persona de María: su ser Virgen y Esposa.

Del examen de las composiciones marianas absidiales emerge con claridad la naturaleza dogmática y “celebrativa” de la iconografía de la Iglesia indivisa, en otras palabras, su valor de *locus theologicus*.

Bibliografía consultada para las figuras

ANDALORO, M. y ROMANO, Serena, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2002.

CRIPPA, M. A. – ZIBAWI, M., *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, Jaca Book, Milano 1998.

GARRUCCI, R., *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri di Roma*, Roma 1864.

GRABAR, A., *Les ampoules de Terre Sainte*, Klincksieck, Paris 1958.

GRABAR, A., *L'età d'oro di Giustiniano*, Rizzoli, Milano 1966.

GRABAR, A., *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Flammarion, Paris 1984.

GRÜNEISEN, W. de, *Sainte Marie Antique*, Roma 1911.

IACOBINI, A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Viella, Roma 2000.

IHM, Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jht bis zur Mitte des achten Jht*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1960.

MATTHIAE, G., *Pittura romana del medioevo. Secoli IV-X* (aggiornam. scient. e bibl. di M. Andaloro), Palombi, Roma 1987.

WEITZMANN, K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai - The icons - Volume one: from the sixth to the tenth century*, Princeton University Press, Princeton 1979.



Figura 1. Anunciación. Catacumbas de Priscila, Roma, fines del siglo III.



Figura 2. Anunciación. Capilla de la Paz, El-Bagawat, Egipto, siglo IV.



Figura 3. Natividad con Adoración de los magos y de los pastores. Frente de sarcófago, Boville Ernica (Italia), mitad del siglo IV.



Figura 4. Adoración de los magos y Visión de Ezequiel. Frente de sarcófago, Museo Pio Cristiano, Ciudad del Vaticano, primera mitad del siglo IV.



Figura 5. Adoración de los magos. Catacumbas de Domitila, Roma, primera mitad del siglo IV.



Figura 6. La Virgen con el Niño y un profeta. Catacumbas de Priscila, Roma, fines del siglo II - inicios del siglo III.



Figura 7. María orante entre los apóstoles Pedro y Pablo. Vidrio dorado, dibujo (Garrucci 1864).



Figura 8. Virgen Madre que intercede, junto a Ascensión-Glorificación. Arquitrabe en madera, de la iglesia de All-Moallakah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglo IV (Iacobini 2000).



Figura 9. Virgen Madre con el Niño, en el trono. Ábside, S. Maria Capua Vetere (Italia), Basílica Suricorum, siglo V, reconstrucción (Andaloro, Romano 2002).



Figura 10. Virgen Madre con el Niño entre dos ángeles, cuatro santos y donantes. Ábside, mosaico, Basílica eufrasiana, Porec (Parenzo, Croacia), siglo VI.



Figura 11. Virgen Madre con el Niño, en el trono entre dos ángeles. Ábside, Panagia Kanakaria, Lykanthrani, Chipre, siglos VI-VII, reconstrucción (Ihm 1960).



Figura 12. Virgen Madre con el Niño, en el trono entre dos ángeles, Pedro y Pablo. Ábside, S. Maria Antiqua, Roma, principios del siglo VIII, reconstrucción (Grüneisen 1911).



Figura 13. Virgen Madre con el Niño, en el trono entre ángeles y el donante. Ábside, S. Maria in Domnica, Roma, siglo IX (Matthiae 1987).



Figura 14. Virgen Madre con el Niño, en el trono. Ábside, S. Sofía, Tesalónica, fin del siglo IX.)



Figura 15. Virgen Madre con el Niño, en el trono. Ábside, S. Sofía, Constantinopla, fines del siglo VIII – inicios del IX.



Figura 16. Virgen Madre con el Niño, de pie. Ábside, iglesia de la Dormición, Nicea (Turquía), fin del siglo VIII (Grabar 1984).



Figura 17. Virgen Madre con el Niño, de pie con un ángel a su lado. Arco absidial, Santos Nereo y Aquileo, Roma, hacia el año 800 (RMS).



Figura 19. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre dos ángeles. Bajo relieve, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII (Crippa, Zibawi 1998).



Figura 18. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre ángeles y mártires. Icono, Santa Catalina del Sinaí (Egipto), siglos V-VI (Weitzmann 1979).



Figura 20. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre dos ángeles (Madonna della Clemenza). Icono, S. Maria in Trastevere, Roma, siglos VI-VII (Andaloro, Romano 2002).



Figura 21. Virgen Madre con el Niño, en el trono, entre cuatro ángeles. Nave central, S. Apollinare Nuovo, Ravenna, siglo VI.



Figura 22. Virgen Madre con el Niño en trono, entre Apóstoles y Evangelistas no apóstoles. Ábside, Bawit, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglo V-VII (Iacobini 2000).



Figura 23. Virgen Madre con el Niño, de pie entre ángeles. Ábside, Panagia Angeloktistos, Chiti (Lanarka), Chipre, siglos VI-VII (Ihm 1960).



Figura 24. Virgen Madre con el Niño. Icono, Santa María Nova (S. Francesca Romana), Roma, siglo VI (Crippa, Zibawi 1998).



Figura 25. Virgen Madre con el Niño. Icono, Santa Catalina del Sinaí, Museo de Kiev (Ucrania), siglos V-VI (Weitzmann 1979).



Figura 26. Virgen Madre con el Niño. Icono, S. Maria ad Martyres (Panteón), Roma, antes de 609. (Andaloro, Romano 2002).



Figura 27. Virgen Madre con el Niño, en el trono entre dos ángeles. Marfil, Walters Art Gallery, Baltimore (USA), siglo IX (Giamberardini 1975).



Figura 28. Virgen Madre en el trono entre dos ángeles con el Niño dentro de un clípeo. Nicho absidial, S. Apollonio, Bawit, siglo VI (Grabar 1966).



Figura 29. Virgen Madre en trono entre dos ángeles con el Niño dentro de un clípeo. Nicho absidial, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII (Giamberardini 1975).



Figura 30. Las tres santas madres. Fresco, S. Maria Antiqua, Roma, siglo VII (Grabar 1966).



Figura 31. Virgen Madre que amamanta al Niño. Nicho absidal, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII.



Figura 32. Virgen Madre que amamanta al Niño, en el trono. Nicho absidal, Saqqârah, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglos V-VII (Grabar 1966).



Figura 33. Virgen Madre que amamanta al Niño, en el trono entre los Apóstoles y los Evangelistas. Ábside, Bawit (Egipto), siglos V-VII (Iacobini 2000).

Figura 34. Virgen Madre en el trono amamantando al Niño, entre dos santos. Bajo relieve en piedra calcárea, Al Fayoum, Museo de Arte copto, El Cairo Antiguo, siglo VI (Giamberardini 1975).





Figura 35. Virgen Madre Orante entre los Apóstoles y san Pablo. Ábside, Bawit, siglo VI (Iacobini 2000).



Figura 36. Virgen Madre Orante entre los apóstoles Pedro y Pablo, seis mártires y los donantes. Capilla de San Venancio (Baptisterio de S. Giovanni in Laterano), Roma, mitad del siglo VII (RMS).



Figura 37. Ascensión. Virgen Madre Orante entre los Apóstoles. Ampolla 1, Monza, siglo VI (Grabar 1958).



Figura 38. Virgen Madre Orante ("Regina"). Origen: el Vecchio S. Pietro, Museo San Marcos, Firenze, hacia 705.



Figura 39. Virgen Madre que intercede. Capilla San Zenón, S. Prassede, Roma, siglo IX (Matthiae 1987).



Figura 40. Ascensión, Virgen Madre de perfil entre los Apóstoles. Ampolla 14 (verso), Monza, siglos V-VI (Grabar, 1958).



Figura 41. Virgen Madre que intercede. Monasterium Tempuli (Oratorio del Rosario en Monte Mario), Roma, siglos VII-VIII.